Lessings Laokoon

In gekürzter Fassung herausgegeben von

Geheimrat Prof. Dr. A. Schmarsow



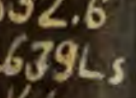
VERLAG VON QUELLE & MEYER IN LEIPZIG

Lessings Laokoon

In gekürzter Fassung herausgegeben von

Geheimrat Prof. Dr. A. Schmarsow





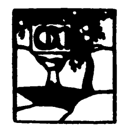
VERLAG VON QUELLE & MEYER IN LEIPZIG



LESSINGS LAOKOON

in gekürzter Fassung herausgegeben von

AUGUST SCHMARSOW
o. Prof. a. d. Universität Leipzig



1907
VERLAG VON QUELLE & MEYER IN LEIPZIG

Geleitwort des Herausgebers

Die gekürzte Textausgabe von Lessings Laokoon will allen Lesern dienen, denen es darauf ankommt, den Gedankeninhalt der Schrift möglichst rein zu erfassen und dessen meisterhafte Darstellung frei von gelehrtem Beiwerk zu genießen. Deshalb ist sie zunächst für den Gebrauch in unsern höhern Schulen bestimmt. Die Überzeugung, daß sich der Originaltext als Ganzes nicht für die Schullektüre eignet, dringt wohl allgemein durch und führt schon immer zu Kürzungen gerade da, wo der Wunsch, dem deutschen Unterricht ein so wertvolles und einzigartiges Schriftwerk zu erhalten, am entschiedensten vorwaltet.

Die Abstreifung aller unnötigen und überflüssigen Bestandteile, die hier entschlossen durchgeführt wird, darf sich auf Lessing selber berufen. Er spricht auf dem Titelblatt von „beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte“ und sagt in der Vorrede, diese Abschweifungen „tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen besseren Platz zu geben hoffen kann.“ In seinen „Antiquarischen Briefen“ erklärt er, bei Gelegenheit des Borghesischen Fechters, XXXVIII: „In der künftigen Ausgabe des Laokoon fällt der ganze Abschnitt der ihn selbst betrifft (d. h. also Kap. XXV—XXIX) weg, sowie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tiefgelehrte Kunstrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat.“ — Wir vollziehen mit der Weglassung dieser Stücke demnach nur den eigenen Willen des Verfassers.

Andrerseits aber ergibt sich von selbst, daß die Beispiele aus der zeitgenössischen Dichtung und deren ausländischen Vorbildern, mit denen Lessing „dem falschen Geschmack und den ungegründeten Urteilen entgegen zu arbeiten“ trachtete, für den heutigen Leser veraltet erscheinen und nicht mehr die Zugkraft noch die Wichtigkeit besitzen wie damals. Sie gehören nur noch

in die Literaturgeschichte, dürfen hier also möglichst eingeschränkt werden.

Im übrigen trifft unser Verfahren bei der Kürzung und Auswahl häufig mit den Winken eines Schulmannes wie G. Schilling überein. Nur einzelne dort preisgegebene Kapitel glauben wir nicht entbehren zu können (z. B. V. VI.), weil wir die Belehrung über die Poesie allein nicht für die Aufgabe der Laokoonlektüre zu halten vermögen, sondern im Einklang mit der Absicht Lessings die gleichberechtigte Behandlung der bildenden Kunst verlangen. Ja, zur Einführung in die Dichtkunst gibt es andre Gelegenheit genug in der Schule, und bessere vielleicht als an der Hand gerade dieser Schrift Lessings. Für das Verständnis der Plastik und Malerei dagegen einen Anhalt zu gewähren und nach dieser Seite hin den Anschauungskreis zu erweitern, dafür ist sie geeignet und muß sie willkommen sein. Das knappe Maß, das sie für diesen Zweck enthält, sollte nicht verkürzt, sondern eher durch eine sinnvoll ausgewählte Beispielsammlung verstärkt werden.

Literarisch dagegen möchten wir den Laokoon nicht behandelt sehen, am wenigsten als Sprachdenkmal, weil dabei stets der Gedankeninhalt zu kurz zu kommen pflegt. Deshalb beseitigen wir alle störenden Fremdwörter (wie Artisten für bildende, Virtuosen für ausübende Künstler), oder erklären die minder geläufigen unter dem Text. Aber auch Ungeschicklichkeiten in der deutschen Sprache haben wir, soweit sie nicht notwendig zum Charakter der Ausdrucksform gehören, schonend ausgeglichen; wo es irgend erwünscht schien, ist über den Wortlaut Rechenschaft gegeben worden.

Sonst beschränken sich die Anmerkungen der Textausgabe auf das Unentbehrliche, um dem „Kommentar“ für die Hand des Lehrers oder den „Erläuterungen“, die wir in einem eigenen Heft folgen lassen, nicht vorzugreifen. Eigene Mitarbeit des Lesers verlangt diese Schrift Lessings immer. Von dem Wertvollsten, das man ihr verdanken kann, gilt gerade am meisten die Mahnung: „Erwirb es, um es zu besitzen!“

Schmarsow.

Vorrede

Der Erste, welcher die Malerei und Poesie miteinander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein Zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen,[a]) hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein Dritter, welcher über den Wert und über die Verteilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Der[b]) Erste war der Liebhaber; der[b]) Zweite der Philosoph; der[b]) Dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruht das meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen einen scharfsinnigen Kunstrichter fünfzig witzige[c]) gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes in ihren verlorenen Schriften von der Malerei die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätigt und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zuviel noch zuwenig zu tun.[d])

---

a) Verdeutschung von abstrahieren.
b) Lessing: Das.
c) Für geistreich, im Anschluß an engl. wit und franz. esprit.
d) Vergl.: des Guten zuviel tun.

Aber wir Neuern haben in mehreren Stücken geglaubt, uns weit über sie hinwegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzeren und sichrern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch 5 Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte, dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, 10 daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führt, übersehen zu müssen glaubt.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß un- 15 geachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung, (Ὑλῃ και τροποις μιμησεως[a]) verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Überein- 20 stimmung der Malerei und Poesie die krudesten[b]) Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles, was der einen recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles was in der einen gefällt oder 25 mißfällt, soll notwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urteile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf,[c]) die darin bemerkten Abweichungen voneinander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder 30 dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja, diese Afterkritik hat zum Teil die Künstler[d]) selbst verführt. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeugt, indem man jene zu einem reden- 35 den Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie

---

[a]) „Durch den Stoff (d. h. Rohstoff, Material; nicht: Gegenstand) und die Arten der Nachahmung unterscheiden sie sich.“ Plutarch, in der Schrift: „Ob die Athener in bezug auf Krieg oder Weisheit berühmter sind.“ Kap. 3.

[b]) Lat.: crudus: roh, ungekocht, unreif.

[c]) Verdeutschung von Sujet, Thema, Objekt = Gegenstand, Stoff (auch bei Winckelmann, M. Mendelssohn u. a.).

[d]) L.: Virtuosen = Ausübende Künstler.

malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkürlichen Schriftart[a]) zu werden.

Diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Ur- 5 teilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälligerweise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lektüre, als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Kollek- 10 taneen[b]) zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, 15 was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, trotz einer Nation[c]) in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner Ästhetik, Gesners Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Raisonnement[d]) nicht so bündig ist als das Baumgartensche, 20 so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich bei dem Laokoon gleichsam einsetzte[e]), und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Anteil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Abschweifungen auf[f]) verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte tragen weniger zu 25 meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen besseren Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie auch auf die 30 übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

---

a) Bilderschrift, Symbolik, vgl. Hieroglyphen.
b) Gesammelte Bemerkungen, Vorarbeiten.
c) Trotz irgend einer, d. h. jedweder Nation zum Trotz.
d) Erörterung, Beweisführung.
e) L.: von . . . aussetzte.
f) Ausschweifungen über . . . (= Exkurs). Vgl. Titelblatt: beiläufige Erläuterungen.

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzt Herr Winckelmann in eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. „So wie die Tiefe des Meeres, sagt er[1]), allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.“

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoon, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Vergil von seinem Laokoon singt; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.

Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein usw.“

Die Bemerkung, welche hier zugrunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wut nicht

---

[1]) Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst S. 21. 22.

zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner urteilen dürfte, der Künstler sei unter der Natur geblieben, er habe das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht;[2]) daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winckelmann dieser Weisheit gibt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Vergil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat, und nächst dem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet.“ Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heiligen Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuts, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. Man hat den dritten Aufzug dieses Stückes ungleich kürzer als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter[1]), daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu tun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen *ἆ, ἆ, φευ, ἀτταται, ὤ μοι, μοι!* Die ganzen Zeilen voller *παπα, παπα*, aus welchen dieser Aufzug besteht, und die mit ganz anderen Dehnungen und Absetzungen deklamiert werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nötig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich ebensolange dauern lassen, als die andern. Er scheint dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit

---

[1]) Brumoy Theat. des Grecs T. II p. 89.
[2]) L.: den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das . . . erreicht zu haben urteilen dürfte.

Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreit laut;[1]) nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlt, schreit so gräßlich, als schrieen zehntausend wütende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen.[2])

Soweit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Äußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Tränen, oder durch Scheltworte ankommt. Nach ihren Taten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feineren Europäer einer klügeren Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Tränen. Die tätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuts.[3]) Palnatoko gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte, und fürchtete sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie weckt, und dem Steine

---

[1]) Iliad. V. v. 343. *Ἡ δε μεγα ἰαχουσα* — Laut aufschrie die Göttin . . .

[2]) Iliad. V. v. 859. ff.

— — — Da brüllte der eherne Ares,
Wie wenn zugleich neuntausend daherschrien, ja zehntausend
Rüstige Männer im Streit, voll Wut anrennend und Mordlust.
Und es erzitterten rings die Troer umher und Achäer,
Bange vor Angst: so brüllte der rastlos wütende Ares.

[3]) Th. Bartholinus, de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. 1.

weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle, fressende Flamme, die immer tobte und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschlossener Stille zur Schlacht führt, 5 so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker hat schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer anderen Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerkt haben.[1]) Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillstand geschlossen; sie 10 sind mit Verbrennung ihrer Toten beschäftigt, welches auf beiden Teilen nicht ohne heiße Tränen abgeht; *δακρυα θερμα χεοντες*. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; *οὐδ' εἰα κλαιειν Πριαμος μεγας*. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen und 15 morgen mit weniger Mut an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum erteilt nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne, in- 20 dem[a]) der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. *Νεμεσσωμαι γε μεν οὐδεν κλαιειν*,

(= Ich tadele es zwar mit nichten,
Daß man weint, wenn ein Mensch hinstarb und erreichte
das Schicksal) 25

läßt er an einem anderen Ort[2]) den verständigen Sohn des weisen Nestor sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste 30 Teil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules, die lächer- 35 lichsten, unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter[3]) an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

---

[1]) Iliad. VII. v. 425.
[2]) Odyss: IV. 195.
[3]) Chateaubrun.
[a]) Indem = während (wie häufig bei L.).

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlorenen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnt hätte. Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker tun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. Soviel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden entsprechend,[a]) welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen untätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließt.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum dem ungeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht hat nachahmen wollen, sondern es muß einen anderen Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgeht, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrückt.

II.

Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: soviel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt und sie blos auf die Nachahmung *schöner* Körper eingeschränkt. Sein Künstler schilderte nichts als das *Schöne*; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst sollte[b]) in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen,

[a]) L.: gleichmäßig (= angemessen, gemäß).
[b]) L.: mußte.

daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will," 5 sagt ein alter Epigrammatist[1]) über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalten wie möglich, ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen, so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner 10 Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Piraeïcus sollten gehabt haben. Sie hatten 15 sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte,[2]) lebte in verächtlicher Armut.[3]) Und Piraeïcus, der Barbierstuben, schmutzige 20 Werkstätten, Esel und Küchenkräuter, mit all dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur soviel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen,[4]) des Kotmalers, obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer 25 Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Wert zu Hilfe zu kommen.[a])

---

[1]) Antiochus (Antholog. lib. II, cap. 4) Harduin über den Plinius (lib. 35 sect. 36 p. m. 698) legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

[2]) Aristoteles gibt einen Unterschied zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson an: Sie malten allesamt menschliche Figuren. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deshalb nichts als Menschen malen, und hieß nur darum vor allen anderen der Anthropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte, und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen, ein Religionsverbrechen gewesen wäre.

[3]) Aristophanes Plut. v. 602 et Acharnens. v. 854.

[4]) Plinius lib. XXXV. Sect. 37. Edit. Hard.

[a]) Wir heben aus dem weggelassenen Abschnitt bei L. nur drei wichtige Stellen aus: Karikatur ist: der Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlicheren Teile des Urbildes zu erreichen.

Doch ich gerate aus meinem Wege, ich wollte blos festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Ist dieses festgesetzt, folgt notwendig, daß alles andere, 5 worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müsse.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es gibt Leiden- 10 schaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder 15 ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es 20 der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübnis gemildert. Und wo diese Milderung nicht stattfinden konnte, wo der Jammer ebenso verkleinernd wie entstellend gewesen wäre, — was tat da Timanthes? 25 Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentümlich zukommenden Grad der Traurigkeit erteilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllte, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, 30 sagt dieser,[1]) in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte.

Auch das Portrait läßt ein Ideal zu, doch muß die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt. (Vgl. S. 9 Anmkg. 2).

Der Endzweck der Künste ist Vergnügen ... Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischt. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken.

[1]) Plinius lib. XXXV. sect 36. Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

Er bekannte dadurch, sagt jener,[1]) daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für meinen Teil sehe hier weder die Unvermögendheit des Künstlers, noch die Unvermögendheit der Kunst. Mit dem Grade des Affektes verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. Soweit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, soweit trieb er ihn. Das Häßliche hätte er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Komposition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er erraten. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern: nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise entstellt. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht abwendet[a]), weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Öffnung des Mundes — beiseite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden, — ist in der Malerei ein Fleck

---

[1]) Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Maximus lib. VIII. cap. 11.

[a]) L.: verwendet.

und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut.

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigeren Grad von Gefühl an mehrern
5 alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande von der Hand eines alten unbekannten Meisters war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die Lokrischen Felsen und die Euböischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster als wild.[1]) Der Philoktet des
10 Pythagoras Rheginus[2]) schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzuteilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte.

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neueren Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher
15 das Schöne nur ein kleiner Teil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höheren Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben.
20 Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßliche der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe fürs erste unbestritten in ihrem Werte oder Unwerte lassen: sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum dem unge-
25 achtet der Künstler in dem Ausdrucke Maß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse?

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

30 Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht blos erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen
35 betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augen-

---

[1]) Plinius lib. XXXIV. sect. 19.
[2]) L.: Leontinus. Blümner korrigiert: „vicit eum P. Rheginus.“

blick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht **fruchtbar** genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu 5 sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affektes ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Ausdruck nicht hinauskann, 10 sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über denen[a]) sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheut. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreit, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, 15 ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was 20 sich nicht anders als transitorisch[b]) denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, er- 25 halten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt und graut. La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit hat malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die 30 man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck, aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspreßt, läßt entweder bald nach, oder zerstört das leidende Subjekt. Wenn also auch der geduldigste, standhafteste 35 Mann schreit, so schreit er doch nicht unablässig. Und nur dieses scheinbar Unablässige in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte

a) L.: die; dann wäre zu ergänzen: „über die hinaus."
b) Vorübergehend, flüchtig.

der Künstler des Laokoon vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheint Timomachus Vorwürfe des äußersten Affekts am liebsten gewählt zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea, waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellt, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Äußerste nicht sowohl erblickt, als hinzudenkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so notwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und miteinander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpft. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft geht weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidigt uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens solange angehalten, bis Zeit und Überlegung die Wut hätte entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche verschafft[a]) und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empört. Der Dichter[1]), der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Dürstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Krëusa da, die dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker mit dir auch im Gemälde!“ setzt er voller Verdruß hinzu.

---

[1]) Philippus (Anthol. lib. IV, cap. 9, ep. 10:

Ἀιει γας διψας βρεφεων φονον. ἠ τις Ἰησων
Δευτερος, ἠ Γλαυκη τις παλι σοι προφασις;
Ἐῤῥε και ἐν κηρω παιδοκτονε —

[a]) L.: zugezogen.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrat urteilen.[1]) Ajax erschien nicht wie er unter den Herden wütet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldentaten ermattet dasitzt, und den Anschlag faßt, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man sieht, daß er gerast hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man sieht den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich überblicke[a]) die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes hat Maß halten müssen, und finde, daß sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern, so ist soviel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen steht, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zur Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Person zu interessieren weiß. Oft vernachlässigt er dieses Mittel gänzlich, versichert, daß, wenn sein Held unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt garnicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst wo nicht eine schöne, doch eine gleichgiltige erteilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzelnen Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen.

Nichts nötigt hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner

---

[1]) Vita Apoll. lib. II, cap. 22.

[a]) L.: übersehe, im Sinne von überschauen, überschlagen, zusammenfassen.

Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprung auf, und führt sie durch alle möglichen Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser 5 Zug für sich betrachtet die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzelnen Eindruck verliert und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt tut.

10 Aber Vergil ist hier blos ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen anderen Eindruck macht die Erzählung von jemandes Geschrei, einen anderen dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, 15 dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht blos einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren be- 20 leidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Außerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Übel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß 25 die bloße Erblickung desselben etwas von einem entsprechenden[a]) Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen blos willkürlichen, sondern in dem Wesen unsrer Empfindungen selbst gegründeten Anstand[b]) übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so 30 schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich soviel Anteil an ihren Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders als wie das Maß des unsrigen be- 35 trachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder garnicht bis zur Illusion treiben kann; und wer weiß, ob die neuern dramatischen

---

a) L.: gleichmäßig, im Sinne von angemessen, aequivalent, wie schon oben S. 8.

b) Bedenken; Einwand, der Einhalt gebietet. Vgl.: An etwas Anstand nehmen, ohne Anstand auf etwas eingehen.

Dichter nicht eher zu loben als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel 5 durch die Tat zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht unbegründet, und doch bleibt Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Teil derselben[a]) trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur, indem er sich über den andern Teil hinwegsetzt, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furcht- 10 samen Kunstrichter ohne dieses Beispiel nie träumen würde.

. . . . . .[b])

V.

Es gibt Kenner des Altertums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Vergilische Laokoon da- 15 bei zum Vorbilde gedient habe. Ich will von den älteren Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus

---

[a]) D. h.: der erhobenen Einwendungen.

[b]) Aus den folgenden „Anmerkungen" Lessings heben wir nur einige Hauptstellen von allgemeiner Bedeutung heraus:

Auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von der Wahl (des Dichters oder des Malers) abgehangen hätten, insofern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vorteilhaften Umstände wegen, wählte.

Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es gibt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einschränken.

Was bei den grausamen Fechterschauspielen der Arena nicht erregt werden sollte, — das Mitleiden, — ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern und die bloße Natur in sich wirken lassen.

Marliani[1]) und von den neueren den Montfaucon[2]) nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Übereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ungefähr auf einerlei Umstände sollten verfallen sein, die sich nichts weniger als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sei, als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter ebensowenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft.

. . . . Die griechischen Schriftsteller stimmen mit der Erzählung des Vergil nicht im geringsten überein: bei ihnen sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreifen. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts[a]) . . . War aber dieser Umstand bei den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten.

Auf diesem Punkte meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon verteidigen wollte. Vergil ist der erste und einzige, welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer tun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen (bei denen Laokoon selbst nichts geschieht[b]) nicht hätten tun sollen: also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Vergil getan haben.

---

[1]) Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. Et quamquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur etc.

[2]) Suppl. aux Ant. Expliq. T. I, p. 242. Il semble qu' Agesandre, Polydore et Athenodore, qui en furent les ouvriers, aient travaillé comme á l'envie, pour laisser un monument, qui répondait à l'incomparable déscription qu'a fait Virgile de Laocoon etc.

[a]) Wir heben nur soviel aus Lessings Erörterung heraus wie unbedingt für den Gedankengang erforderlich ist. Da dieser rein hypothetisch ist, kommt es auf die Belege nicht an.

[b]) Wie Lessing nach einer Stelle des Lykophron, wo für die Schlangen, oder die Schlange, das Beiwort Kinderfresser gebraucht wird, vermutet.



Ich empfinde sehr wohl, wieviel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts Historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothese[a]) kann gelten lassen, nach welcher der Kritiker seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Vergil nachgearbeitet haben; ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Über das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet. 10

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mörderischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist unstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeugt. Wem gehört er? Dem Dichter oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden.[1]) 15 Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque 20
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus — —.

— — — Doch sie unaufhaltsam
Gehn auf Laokoon los, und zunächst schlingt jede der Schlangen 25
Fest um den Körper sich an der Söhne zarteren Alters
Und zerfleischt mit gierigem Biß die elenden Glieder.
Dann ergreifen sie ihn, der Hülfe bringt und Geschosse,
Hemmen mit riesiger Windung den Schritt — —. 30

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hilfe kommt, ergreifen sie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben

[1]) Suppl. aux Antiq. Expl. T. I, p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poëte, que les serpents quittèrent les deux enfants pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même temps les enfants et leur père.

[a]) Annahme, Voraussetzung, Vermutung.

loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vorderteilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hinterteilen die Knaben noch umschlungen hielten. Dieser Augenblick ist im Fortgang[a]) des poetischen Gemäldes notwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus[1]) zu bezeugen. Wieviel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, deren verständigem Auge alles, was ihnen vorteilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führt, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.
Da versucht mit den Händen er wohl den Knoten zu lösen.

Hierin mußten ihm die Künstler notwendig folgen. Nichts gibt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affekte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Tätigkeit, und da am meisten beschäftigt, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts, als diese Freiheit der Arme, fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Vergil läßt die Schlangen doppelt um den Leib und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn hinausragen:

---

[1]) Donatus ad. v. 227. lib. II Aeneid. Mirandum non est, clypeo et simulacri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem. Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten „mirandum non est“ entweder das „non“ wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieser Schild nicht selbst sehr groß war und zu einer kolossalen Figur gehörte. Und die Versicherung hiervon mußte der mangelnde Nachsatz sein, oder das non hat keinen Sinn.

[a]) L.: in der Fortschreitung.



Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Fassen den Leib sie schon, umringeln mit schuppigem Rücken
Doppelt den Hals und ragen empor noch weit mit den Köpfen. 5

Dieses Bild füllt unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Teile sind bis zum Ersticken gepreßt, und das Gift geht gerade nach dem Gesichte. Dem ungeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes 10 in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Hauptteile so frei sein als möglich, und durchaus mußte kein äußrer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen 15 würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrucksvoll[a]) ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über, oder unter, oder zwischen den Windungen, von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, 20 die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last bewirkt worden. Der eben so oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus diesem Wulst ins Freie hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten 25 einen so plötzlichen Abfall vom Größenverhältnis[b]) gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es gibt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich dem ungeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter anderm aus einem Blatte des Franz Cleyn[1]) mit 30 Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die

[1]) In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Vergil. (London 1697 in groß Folio.) Und doch hat auch dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals fast garnicht geführt. Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zustatten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

[a]) L.: ausdrückend.

[b]) L.: von Mensur = Maßstab, Proportion.

Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, soviel decken und pressen, als nötig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des
5 nämlichen Zustandes sehr vorteilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeigt, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie
10 erhebt die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andre, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Vergils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheint er mit seinen
15 beiden Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer nackend vorgestellt werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Übliche sei, daß aber die Künstler
20 dazu gezwungen wurden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung hätten geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen, und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Ge-
25 wändern tadelhaft werden müssen.[1]) Wenn die alten Künstler bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu

---

[1]) So urteilt selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210. Remarquez, s'il vous plait, que les draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plis faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nus. Je rapporterai seulement celui du Laocoon, lequel selon la vraisemblance devrait être vêtu. En effet, quelle apparence y a-t-il qu'un fils de roi, qu'un prêtre d'Apollon se trouvait tout nu dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpents passèrent de l'Isle de Ténédos au rivage de Troie, et surprirent Laocoon et ses fils dans le temps même qu'il sacrifiait à Neptune sur le bord de la mer comme le marque Virgile dans le seconde livre de son Enéide. Cependant les artistes, qui sont les auteurs de ce bel ouvrage ont bien vu, qu'ils ne pouvaient pas leur donner de vêtements convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse



der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschieht. Denn gesetzt, die Skulptur könnte die verschiedenen Stoffe ebenso gut nachahmen wie die Malerei: würde sodann Laokoon notwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidnng nichts verlieren? 5 Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebensoviel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleichviel, womit sie 10 getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Vergil, oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Teile des Körpers einmal so sichtbar wie das andere. 15 Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllt. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde, sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Perfusus sanie vittas atroque veneno. 20

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiligt.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Künstler aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch 25 nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Teil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdrucks. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Übliche dem Ausdruck auf. Überhaupt 30 war das Übliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Not zu tun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit 35 der Bekleidung gibt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen

ressemblerait à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvénients, ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même.

kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

VI.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nach-
5 geahmt haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheint vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere
10 hinübertragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigenen Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst eben so groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll
15 den Künstlern nachgeahmt haben. Es gibt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten.[1]) Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber, da sie das Kunstwerk so überschwänglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte
20 aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüte war, weil es daraus zu sein verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Vergil ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht haben brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung:
25 „daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes, wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur in soweit gut geschildert habe, als ihm der Künstler in allen Zügen folgen könne.“ Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuten, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht; blos aus Erwägung der weitern
30 Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit nebeneinander stehen können, ohne daß eines das

---

[1]) Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr v. Hagedorn. (Betrachtungen über die Malerei S. 37. Richardson, Traité de la Peinture, Tome III, p. 513.) De Fontaines verdient es wohl nicht, daß ich ihn diesen Männern beifüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung des Vergil, gleichfalls dafür, daß der Dichter die Gruppe vor Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, daß er sie für ein Werk des Phidias ausgibt.



andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit tun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größern enthalten sein. Ich will 5 sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann, so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Künstler bedient, in dem Werke des Dichters von ebenso guter Wirkung sein können? Unstreitig; denn was wir in einem Kunst- 10 werke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen. 15

. . . .[a])

---

[a]) Aus dem weggelassenen Abschnitt bis ans Ende des Kapitels heben wir nur zwei wichtige Stellen aus:

Mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicherweise hätte bringen müssen, wenn er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson (De la Peinture III, 516) fügt hinzu: Die Geschichte des Laokoon solle bloß zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie garnicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde nebeneinander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen aufeinander, und ich sehe nicht, welchen Nachteil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sei denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

„Fassen den Leib sie schon, umringeln mit schuppigem Rücken
„Doppelt den Hals, und ragen empor noch weit mit den Köpfen!“

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht aufs Reine zu bringen suchen, sie muß jetzt nur die Schlangen, jetzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Vergilsche Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des anderen zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide 5 einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnt von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Vergil den Schild des Aeneas beschreibt, so ahmt er dem Künstler, welcher diesen Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was auf dem Kunst- 10 werke dargestellt worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung; und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellt sieht, so beschreibt er es doch nur als einen Teil des Schildes und nicht als die Sache selbst. Wenn Vergil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmt hätte, so würde dieses eine 15 Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellt, nachgeahmt und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der 20 andern ist er Kopist. Jene ist ein Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk andrer Künste oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmt er ihre Nachahmungen 25 nach, und gibt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indeß Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie miteinander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen, so kann es nicht fehlen, daß 30 ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Übereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselseitigen Erläuterungen führen; 35 allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem



man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werkes. Spence schrieb seinen Polymetis[1] mit vieler klassischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber dem ungeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

. . . .[2]

---

[1] Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweite von 1755 und führt den Titel: Polymetis or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley, fol. Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werk gemacht hat, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.

[2] Nur aus der Anmerkung zu dem weggelassenen Stück des Kapitels mag eine beachtenswerte Stelle für unsern Zweck hier abgedruckt werden:

Doch ich habe noch eine Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nämlich: daß ein schwebender Körper, ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubt sich dieselbe nie, sondern wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße Wolke sein. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuß in den Olymp erheben läßt, *Την μεν ἀρ᾽ Οὐλυμπονδε ποδες φερον* (Ilias Σ v. 148), so versteht der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als daß er dem Maler raten sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen (Tableaux tirés de l'Iliade p. 91), so wie er sie ein andermal auf einen Wagen setzt (p. 131), obgleich der Dichter das Gegenteil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders sein? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken läßt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernt, und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidigt würde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände, als bei der andern? Wodurch anders, als durch verabredete Zeichen? In der Tat sind ein paar Flügel, eine Wolke auch nichts anderes als dergleichen Zeichen.

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, wie „Polymetis" sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigentümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel, und den klassischen Schriftstellern weit nach-
5 teiliger geworden ist, als ihnen die wässerigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr bedauere ich, daß Spencen selbst Addison hierin vorangegangen ist, der aus löblicher Begierde, die Kenntnis der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle ebensowenig unter-
10 schieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist.

VIII.

Von der Ähnlichkeit, welche die Poesie und Malerei miteinander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubt, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden
15 gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die un-
20 malerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheint er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Künstlern bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

. . . .

25 Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellt, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifizierte Abstracta, die beständig die nämliche Charakterisierung behalten müssen, wenn sie erkenn-

---

[1]) In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seinem Gespräche über die alten Münzen.



bar sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihrem allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekte haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame, 5 verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern 10 eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde Reize geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wut getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe, als Liebe, zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus 15 zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter ihre eigne Individualität hat und folglich der Triebe des Abscheus ebenso fähig sein muß, als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn oder Wut entbrennt, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein 20 versetzt?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler, in zusammengesetzten Werken, die Venus oder jede andere Gottheit, außer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter einführen kann. Aber alsdann müssen wenigstens ihre 25 Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbaren Folgen desselben sind. Venus übergibt ihrem Sohne die göttlichen Waffen; diese Handlung kann der Künstler sowohl als der Dichter vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmut und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin 30 der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrößerter wilder Gestalt, mit fleckigen Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft, und auf einer 35 finstern Wolke stürmisch herabfährt: so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblick kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, 40 daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses tut Flaccus:

— — Neque enim alma videri
Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
5 Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam.[1])

— — Nicht mehr erhaben zu schauen,
Schwillt sie im Zorn, und das Haar, entfesselt der goldenen Spange,
Fällt auf den himmlischen Busen herab. Sie wild und gewaltig,
10 Hat die Wange gefleckt und trägt die knisternde Fackel,
Ähnlich darin und im schwarzen Gewand den stygischen Schwestern.

Eben dieses tut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
15 Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
20 Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et saeva formidine cuncta replerit
Limina[2]) —.

Jene verließ des heimischen Paphos hundert Altäre;
Anders war ihr Gesicht und verändert das Haar ihr. Sie legte
25 Ab den Gürtel der Liebe, entfernt' die Idalischen Vögel,
Und so erzählte man wohl, daß mitten im nächtlichen Dunkel
Und mit des Tartarus Schwestern vereint sie selber, die Göttin —
Andere Flammen mit sich und Waffen schrecklicher führend —
Drang in die stillen Gemächer, und überall züngelnde Schlangen,
30 Überall wildes Entsetzen die häusliche Schwelle erschreckten.
(Cosack.)

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzt den Kunstgriff[a]), mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen zwei Erscheinungen in eine
35 zu bringen. Nicht mehr die holde Venus; nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande um-

---

[1]) Argonaut. Lib. II. v. 102—106.
[2]) Thebaid. Lib. V. v. 61—69.
[a]) L.: das Kunststück, wie auch S. 31, 3.

flattert; ohne ihren Gürtel; mit anderen Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet; in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Künstler dieses Kunstgriffes entbehren muß, soll sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will, so sei sie wenigstens keine 5 eifersüchtige Schwester, und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

IX.

Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter miteinander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie 10 ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er 15 einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überlud die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehrt.

. . . .

Da indeß unter den ausgegrabenen Antiken sich Stücke so- 20 wohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich hat als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merk- 25 liche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hilfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sah; ob ich schon damit 30 nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts von jenem soviel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen hat scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner 35 und der Antiquar beständig miteinander im Streite liegen, weil

sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht, so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch 5 weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten, mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Ärgernisse 10 der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammt, woraus sie gezogen worden.

Gegenteils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen.

. . . .

X.

Ich merke noch ein Befremden des Spence an, welches 15 deutlich zeigt, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft, sagt er, so ist es doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so 20 große Verbindlichkeit haben, erwarten sollte.“[1])

Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler tun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. 25 Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus 30 den Sternen vorhergesehen:

> Ipsa diu positis lethum praedixerat astris
> Uranie —[2])

> Lange vorher schon hatte den Tod ihm Urania verkündet
> Aus dem Stand der Gestirne — —

---

[1]) Polymetis Dial. VIII p. 91.
[2]) Statius Theb. VIII v. 551.

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben? 5

Ebendasselbe Befremden äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten.[1]) „Es verdient angemerkt zu werden, sagt er, daß die römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Künstler sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rate ziehen. —[2]) Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters wie von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigem Ansehen sehr wenig.“ — 10 15

Wenn der Dichter Abstracta personifiziert, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie tun läßt, genugsam charakterisiert. 20

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifizierten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anderes sind und etwas anderes bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren. 25

Eine Frauensperson mit einem Zaum in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnt, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter, sind keine allegorischen Wesen, sondern blos personifizierte Abstracta. 30

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Not erfunden. Denn er kann sich durch nichts anderes verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Not treibt, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiß? 35

Was Spencen so sehr befremdet, verdient den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichtume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nach-

---

[1]) Polym. Dial. X p. 137.
[2]) Polym. Dial. X p. 139.



zukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern ausziert, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höheren Wesen. Bedient sich aber der Dichter dieser malerischen 5 Ausstaffierungen, so macht er aus einem höheren Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewährt ist, so ist die geflissentliche Übertretung derselben ein Lieblingsfehler der neueren Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung 10 gehen in Maske; und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistenteils auf das Hauptwerk am wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen selber[a]) zu charakterisieren.

Doch gibt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler 15 ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts Allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen 20 würden und könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnt, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit 25 ist. Die Leyer oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkan, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art 30 sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen, zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas ähnliches.

---

[a]) L.: derselben.

XI.

Auch der Graf Caylus scheint zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle. Der Graf verstand sich besser auf die Malerei als auf die Poesie.

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblichern Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste, zu besserer Erwägung, hier anmerke. 5

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie soviel vollkommener ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne. 10 15

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmt hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler; er soll ihn als Dichter nutzen. 20

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angibt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unsrer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kommt es, daß wir dem Künstler nichts von unsrer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts tut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt? 25 30

Die Ursache scheint diese zu sein. Bei dem Künstler dünkt uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünkt uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Vergil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten 35 40

ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnt, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgeht. Denn der Ausdruck in Marmor ist 5 unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen soviel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zuviel erhalten zu haben meinen.

10 Es gibt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium[a]) der Nachahmung des Dichters nachgeahmt zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomson eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr getan, als der sie gerade von der Natur 15 kopiert. Dieser sieht sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

20 So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, eben so natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sah, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung ab- 25 hänge, so ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligemal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem andern zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publikum geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Be- 30 kannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische einteilen, so geht doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung 35 des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck.[1]) Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Teile und ihrer Lage untereinander. Es ist Erfindung, aber von jener geringeren Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anriet:

---

[1]) Hagedorn Betrachtungen über die Malerei S. 159 u. f.
[a]) Zwischenglied, Vermittlung.

— — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus
Quam si proferres ignota indictaque primus[1]).

— — — Besser
Brächtest du wohl in dramatische Form Homerische Dichtung 5
Als das Neue zuerst und Unbekannte zu geben.

Anriet, sage ich, aber nicht befahl. Anriet, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der Tat hat der Dichter einen großen Schritt voraus, 10 welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessieren. Diesen Vorteil hat auch 15 der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf eins seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn 20 uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Raten nötigt, so erkaltet unsere Begierde, gerührt zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann garnichts, was uns reizen 25 könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen: einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein 30 bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert; und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Teiles der Kunst, welche allen 35 seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordert, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unseres Vergnügens zu sein scheint, als eine weise und uns selbst nützliche

[1]) Ad Pisones v. 128—130.

Enthaltsamkeit an dem Künstler zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, wie er es erwartet.
5 Geschähe es jedoch, so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nötig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtnis brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publikum so gelehrt sein soll, wie der Kenner
10 aus seinen Büchern ist? daß ihm alle Szenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser getan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten, anstatt des Ovid, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber
15 da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnügen nicht teurer[a]), als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu sein, was es sein soll.

. . . .

XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Hand-
20 lungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben: bei ihr ist alles sichtbar und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen
25 läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen teilnehmen, nicht angiebt und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht
30 sehen, wenigstens sie nicht notwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß notwendig sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

---

a) L.: saurer (paßt nicht zum folgenden: zu stehen kommen).



Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über 5 jene geringere erhebt.

Z. B. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner geteilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so geht bei dem Dichter[1]) dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft, die Szene zu erweitern, 10 und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Szene annehmen, deren verschiedene notwendige Teile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; 15 ein Maßstab, den das Auge gleich daneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen, diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

. . . .

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine 20 Menschen zu Göttern erheben, und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführt diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzt. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern 25 Grad für seine Götter in Vorrat hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beilegt,[2]) müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maß

---

[1]) Ilias XXI: 385 ff.

[2]) In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einziges Mal flüchtig durchlaufen hat, diese Behauptung in Abrede stellen. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellt, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürlichen Maße weit übersteigt. . . . Selbst Ausleger des Homer, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben. . . . Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinewand zu sehen verwöhnt wird. Ist es indeß schon nicht der Malerei vergönnt, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerei gewissermaßen tun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meister, so wie die Bildung der Götter

der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

5 Das Mittel, dessen sich die Malerei bedient, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionon dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllt. Diese Wolke scheint aus dem Homer selbst entlehnt zu sein. 10 Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigeren Helden in Gefahr kommt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel oder in Nacht verhüllen, und so davon führen: wie den Paris von der Venus,[1]) den Idäus vom Neptun,[2]) 15 den Hektor vom Apollo[3]). Und diesen Nebel, diese Wolke wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart für 20 unsichtbar machen, sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisiert, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen steht. Das war nicht die Meinung des Dichters. 25 Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Helden nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettel- 30 chen, die auf alten gotischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

. . . .

Den Homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst ge-

---

überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen erteilen, aus dem Homer entlehnt haben. Verschiedene Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerei von so großer, in der Malerei aber von garkeiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort.

[1]) Iliad. III. v. 381.

[2]) Iliad. V. v. 23.

[3]) Iliad. XX. v. 444.

braucht hat oder gebraucht haben würde: bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen; sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Teil nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit 5 Tätlichkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rat, als daß man sie von der Seite der übrigen Ratsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf 10 keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden; sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkür- 15 liche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es eben sowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir 20 von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten, als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein, — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem male- 25 rischen Talente uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten, dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest.[1]) Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Tote Leichname, brennende Scheiterhaufen, 30 Sterbende mit Gestorbenen beschäftigt, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichtum dieses Gemäldes ist Armut des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wiederherstellen: was könnte man

[1]) Iliad. I. v. 44—53. Tableaux tirés de l'Iliade p. 7.

ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo, und schoß seine Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen starben und ihre Leichname wurden verbrannt.“ Nun lese man den Homer selbst:

5 *Βη δε κατ᾽ Οὐλυμποιο καρηνων, χωομενος κηρ,*
Τοξ᾽ ὠμοισιν ἐχων, ἀμφηρεφεα τε φαρετρην.
Ἐκλαγξαν δ᾽ ἀῤ ὀϊστοι ἐπ᾽ ὠμων χωομενοιο,
Αὐτου κινηθεντος. ὁ δ᾽ ἠϊε νυκτι ἐοικως.
Ἑζετ᾽ ἐπειτ᾽ ἀπανευθε νεων, μετα δ᾽ ἰον ἑηκε.
10 *Δεινη δε κλαγγη γενετ᾽ ἀργυρεοιο βιοιο.*
Οὐρηας μεν πρωτον ἐπῳχετο και κυνας ἀργους,
Αὐταρ ἐπειτ᾽ αὐτοισι βελος ἐχεπευκες ἐφιεις
Βαλλ᾽· αἰει δε πυραι νεκυων καιοντο θαμειαι.[a])

So weit das Leben über dem Gemälde ist, so weit ist der
15 Dichter über dem Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steigt Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er geht einher, gleich der Nacht. Nun sitzt er den Schiffen gegenüber, und schnellt — fürchter-
20 lich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maultiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andre Sprache
25 zu übertragen. Es ist ebenso unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuten, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeigt, durch eine ganze Galerie von Gemälden
30 führt.

Aber vielleicht ist die Pest kein vorteilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge

---

[a]) Von den Höhn des Olymps enteilete zürnenden Herzens,
Er, auf der Schulter den Bogen und wohlverschlossenen Köcher;
Laut erklirrten die Pfeil' an der Schulter des zürnenden Gottes,
Als er einher sich schwang; er wandelte düsterer Nacht gleich,
Setzte sich drauf, von den Schiffen entfernt, und schnellte den Pfeil ab; —
Grauenvoll aber erklang das Getön des silbernen Bogens.
Nur Maultier' erlegt er zuerst und hurtige Hunde;
Doch nun gegen sie selbst das herbe Geschoß hinwendend
Traf er: und rastlos brannten die Totenfeuer in Menge.

hat. Die ratpflegenden, trinkenden Götter.[1]) Ein goldener, offener Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedient. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Kontraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter tun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

Οἱ δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ἠγοροωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἡβη
Νεκταρ ἐῳνοχοει ˙τοι δε χρυσεοις δεπαεσσι
Δειδεχατ᾽ ἀλληλους, Τρωων πολιν εἰσοροωντες.[2])

Das würde ein Apollonius, oder noch ein mittelmäßigerer Dichter nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier ebensoweit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeigt: so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennt. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde, als das vom Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das von dem beiderseitigen Angriffe? Als das von der Tat des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächt?

---

[1]) Iliad. IV v. 1—4. Tableaux tirés de l'Iliade p. 30.

[2]) Aber die Götter um Zeus ratschlageten all' in Versammlung
Sitzend auf goldener Flur; sie durchwandelt' die herrliche Hebe,
Nektar umher einschenkend, und jene mit goldenen Bechern
Tranken einander sich zu, und schaueten nieder auf Troja.

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homer keine Gemälde für den Künstler geben? — daß der Künstler Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? Daß die, welche er hat und der Künstler gebrauchen 5 kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nichts mehr zeigten, als der Künstler zeigt? Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homer Stoff geben, wenn ihrer auch noch so viele, wenn sie auch noch so vortrefflich 10 wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

XIV.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein andres sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den 15 Maler sein: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus getan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Künstler darbieten, hat bestimmen wollen.[1])

. . . .

20 Es gibt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Ge-25 mälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich

---

[1]) Tableaux tirés de l'Iliade. Avertissement p. V. On est toujours convenu, que plus un poëme fournissait d'images et d'actions, plus il avait de supériorité en poésie. Cette réflexion m'avait conduit à penser que le calcul des différents tableaux, qu'offrent les poëmes, pouvait servir à comparer le mérite réspectif des poëmes et des poëtes. Le nombre et le genre des tableaux que présentent ces grands ouvrages, auraient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces poëmes et du génie de leurs auteurs.



macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten hat abstrahieren lassen.[1]) 5

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellungen anderer als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen notwendig dem Künstler ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäcilientag ist voller musi- 10 kalischer Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernt, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände 15 stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetischen Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentlichen Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Teil ihrer Wirkung verlieren? 20

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem

---

[1]) Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarch meldet, (Erot., T. II. Edit. Henr. Steph. p. 1351) gesagt: Die poetischen Phantasieen wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden: *Aἱ ποιητικαι φαντασιαι δια την ἐναργειαν ἐγρηγοροτων ἐνυπνια εἰσιν.* Ich wünschte sehr, die neueren Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen, und des Wortes Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Übereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasien poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.[1]) Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählt einen noch ungebrauchten, wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mitsamt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne naht sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große gerundete Bogen schlägt tönend auseinander, die Senne schwirrt, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Übersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Künstler zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der ratpflegenden, zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieser sein. Obschon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind; so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich nebeneinander im Raum entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raum verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen nebeneinander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuten lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — — —.

---

[1] Iliad. IV. v. 105—112.

XVI.

Doch ich will versuchen die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, 5 diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinander folgende Zeichen aber auch nur Gegen- 10 stände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen.

Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei. 15

Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem 20 Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen 25 nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In sofern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungs- 30 weise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird. 35

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen 5 setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homer vollkommen bestätigt fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homer selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, sowie der entgegengesetzten Manier so 10 vieler neuern Dichter ihr Recht erteilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelnen Dinge malt er nur durch ihren 15 Anteil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler, da wo Homer malt, wenig oder nichts für sich zu tun sieht, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vorteilhaften Raume zusammen- 20 bringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück für Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

25 Ich verlasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probierstein des Dichters machen will, um die Manier des Homer näher zu erklären.

Für ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle 30 Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde 35 machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer je besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ungeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige 40 Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheint, und in



deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir beim Dichter entstehen sehen.[a])

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen weitere Absichten verbindet. sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu tun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur nebeneinander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich aufeinander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen . . . .

XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß aufeinander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existieren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläuftig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Teilen nebeneinander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegenteils das Exempel des Homer bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr, da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers eben sowohl aufeinander folgen lassen kann, als sie in der Natur nebeneinander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber insofern sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erweckt, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben,

---

[a]) Wir unterdrücken die Beispiele: Ilias V, 722—31. II. 43—47. das. 101—108; I. 234—239. IV. 105—111.

und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, 5 inwiefern Kőrper nach ihren Teilen nebeneinander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze. Unsere 10 Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbin- 15 dung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wieviel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merk- 20 lich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Dennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden. Dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hin- 25 gegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück, welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem 30 etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen.[a])

. . . .

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon aufeinander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind; sondern ich spreche es der 35 Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich geht, und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit

---

[a]) Hier folgt als Beispiel die Beschreibung aus Hallers Gedicht, die Alpen.

dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöst wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer und nicht selten unmöglich gemacht wird. 5

Überall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankommt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu tun hat, und nur auf deutliche und soviel möglich vollständige Begriffe geht, können diese aus der Poesie ausgeschlossenen Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, 10 sondern auch der dogmatische Dichter (denn da, wo er dogmatisiert, ist er kein Dichter) können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Vergil in seinem Gedichte vom Landbau eine zur Zucht tüchtige Kuh oder ein schönes Füllen.[1]) Und wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinander- 15 setzung der Teile, als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nach dem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, über die Güte des einen oder des andern urteilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammen- 20 fassen lassen oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig sein.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Koexistierende derselben in ein wirkliches Sukzessives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein 25 frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehört. . . . .

XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf 30 die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenigen Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

---

[1]) Georgica lib. III v. 51 u. 79.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Francesco Mazzuoli den Raub der 5 Sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Tizian die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

10 Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, und ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagi-15 nation ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche 20 die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu tun genötigt sieht, friedlich von beiden Teilen kompensiert: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen 25 historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas 30 frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung[a]) oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgeht, einen mehr oder weniger augenblicklichen Anteil zu nehmen erlaubt.[b]) . . . .

35 Gleiche Nachsicht verdient der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubt ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige

---

a) Wieder wie oben mehrfach für: Abwendung, Wegdrehung, also hier: Zu- oder Abkehrung.

b) **Das Beispiel über die Draperie Rafaels nach Mengs, Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei, S. 69, lassen wir weg, schon weil es eine allzu nebensächliche Einzelheit betrifft, die hier von der Hauptsache ablenkt.**

Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu tun verstattet, — warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe ver- 5 lohnt, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? . . . . Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Üppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung 10 hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichnis beweist und rechtfertigt nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar aneinander gren- 15 zen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehreren Züge für die verschiedenen Teile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell aufeinander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.[a]) 20

XIX.

(Kann ganz übersprungen werden.)

XX.

Ich lenke mich wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um soviel mehr. 25

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinander liegen

[a]) Den ganzen Exkurs über den Schild des Achill lassen wir weg.

müssen; und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander 5 zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nacheinander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, nebeneinander geordnet, haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Herzählung auf sie zugleich 10 zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für eine Wirkung haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile er- 15 innern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl 20 ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie üppig würde sich ein neuerer Dichter darüber ergangen haben! . . . .[1])

XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zuviel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden 25 sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenkt, indem sie die Fußstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirrt, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

[1]) Lodovico Dolce in seinem Gespräch von der Malerei läßt den Aretino von den Stanzen des Ariost über seine bezaubernde Alcina (Orlando Furioso, Canto VII. St. 11—15) ein außerordentliches Aufheben machen; ich hingegen möchte sie als Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde bezeichnen. Wir haben beide recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeigt; ich aber sehe blos auf die Wirkung,



Eben der Homer, welcher sich aller stückweise aufzählenden Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme[1]) und schönes Haar[2]) gehabt; eben der Dichter weiß dem ungeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu 5 machen, der alles weit übersteigt, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten imstande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Ältesten des trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und Einer sprach zu den Andern:[3]) 10

Οὐ νεμεσις, Τρωας και ἐϋκνημιδας Αχαιους
Τοιῃδ' ἀμφι γυναικι πολυν χρονον ἀλγεα πασχειν.
Αἰνως ἀθανατῃσι θεῃς εἰς ὠπα ἐοικεν.

Niemand tadle die Troer und hellumschienten Achäer,
Daß um ein solches Weib sie solang ausharren im Elend: 15
Einer unsterblichen Göttin fürwahr gleicht jene von Ansehn.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Tränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, 20 läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren be- 25 kennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiert, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? . . . .

Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholt, ist dieser, 30

---

welche diese Kenntnisse, in Worten ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen mußte, nicht noch unglücklicher zu versuchen.

[1]) Iliad. III v. 121.
[2]) daselbst v. 319.
[3]) ebenda v. 156—58.

daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich
5 wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist, ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Er kommt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegnng leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben, so muß der Reiz in dem nämlichen
10 Verhältnisse stärker auf uns wirken als die Schönheit. . . .

XXII.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmten Zeilen des Homer, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg
15 blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönt zu werden.

Denn, so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandteilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandteilen, und hielt
20 es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hilfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend dastand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona malte.[1])

25 Man vergleiche hiermit, Wunders halber, das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeiten des Homer vorzeichnet: „Helena mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheint mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu
30 erkennen ist. Der Künstler muß sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Äußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die

---

[1]) Val. Maximus lib. III, cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12. περι λογων ἐξετασεως.



Szene ist über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung[a]) des Gemäldes kann sich in den freien Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde kühner lassen, eines aber ist so schicklich wie das andere."

Man denke sich das Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführt, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? Turpe senilis amor; ein gieriger Blick macht das ehrwührdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrät, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affekt, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl und fügen sogleich hinzu:

Ἀλλα και ὡς, τοιη περ ἐουσ᾽, ἐν νηυσι νεεσθω,
Μηδ᾽ ἡμιν τεκεεσσι τ᾽ ὀπισσω πημα λιποιτο.

Dennoch kehr, auch mit solcher Gestalt, sie in Schiffen zur Heimat,
Daß nicht uns und den Söhnen hinfort nachbleibe der Schaden.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke, wären sie das, als was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier hat lassen können. Zwar Homer gibt ihr denselben ausdrücklich:

Αὐτικα δ᾽ ἀργεννῃσι καλυψαμενη ὀθονῃσιν
Ὡρματ᾽ ἐκ θαλαμοιο — —

Schnell in den Schleier gehüllt von silberfarbener Leinwand,
Eilt sie hinweg aus der Kammer . . .

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheint, so war es nicht das erste Mal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntniß durfte also nicht aus dem jetzigen augenblick-

---

[a]) Hintergrund: le fond du tableau.

lichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden bei dieser Gelegenheit nur zum ersten Mal bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch 5 zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier, und etwas von ihrem proportionierten Umrisse, so weit 10 Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennt den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: Hélène couverte d'un voile blanc), so 15 entsteht eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Künstler so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Träne, furchtsam sich nähernd — Wie? 20 Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas Geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, 25 wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit, das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

. . . .

30 Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth über den Apollo von Belvedere anmerkt.[1]) „Dieser Apollo, sagt er, und der Antinous sind beide in eben demselben Palaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Bewunderung 35 erfüllt, so setzt ihn der Apollo in Erstaunen, und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als Menschliches zeigt, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben imstande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es untersucht, das

---

[1]) Zergliederung der Schönheit S. 47. Berl. Ausg.



Unproportionierliche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reiste, diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was jetzt gesagt worden, besonders daß die Füße und Schenkel, in Ansehung der obern Teile, zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi, einer der größten italienischen Maler, scheint eben dieser Meinung gewesen zu sein, sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches jetzt in England ist) seinem Apoll, wie er den Tonkünstler Pasqualini krönt, das völlige Verhältnis des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Kopie von dem Apollo zu sein scheint. Ob wir gleich an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Teil aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der Fall nicht sein. Denn an einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältnis eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß verlängert sein müssen, sonst hätte es leicht vermieden werden können. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde urteilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem hergerührt hat, was ein Fehler in einem Teile derselben zu sein geschienen." — Alles dieses ist sehr einleuchtend, und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen gibt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringt. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen:[1])

Σταντων μεν, Μενελαος ὑπειρεχεν εὐρεας ὠμους
Ἀμφω δ᾽ ἑζομενω, γεραρωτερος ἠεν Ὀδυσσεὺς.

„Wann beide standen, so ragte Menelaus mit den breiten Schultern hoch hervor; wann aber beide saßen, war Ulysses der ansehnlichere." Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältnis leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

[1]) Iliad. III. v. 210. 211.

XXIII.

Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Teile, die wir ebenfalls auf einmal müssen über-
5 sehen können, wenn wir dabei das Gegenteil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach
10 ihren Teilen nebeneinander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnt, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die aufeinanderfolgende Herzählung ihrer Elemente nicht ebensowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die
15 ähnliche Herzählung ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homer. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der
20 Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als einen Zusatz, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen, unterhalten muß.
25 Diese vermischten Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit und zu dem
30 Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert.[1]) Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Kontrast nicht zu grell und zu schneidend sein muß, daß die Gegensätze, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein
35 müssen, daß sie sich ineinander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Äsop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze, das *Γελοιον* seiner lehrreichen Märchen

---

[1]) Philos. Schriften d. Hrn. Moses Mendelssohn. T. II S. 23.

vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Öl und Essig, die, wenn man sie schon ineinander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennt bleiben. Sie gewähren kein drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen, jedes das Seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachteiliger Vorurteile gegen sie wird: alsdann fließen Verdruß und Wohlgefallen ineinander, aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hoch geachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde Wycherley den seinen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, ebensowenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit; die Übereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eignen Wichtigkeit hegt; die unschädliche, ihn allein demütigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das *Οὐ φϑαρτικον*, welches Aristoteles[1]) unumgänglich zu dem Lächerlichen verlangt; so wie es auch mein Freund zu einer notwendigen Bedingung macht, daß jener Kontrast von keiner Wichtigkeit sein, und uns nicht sehr interessieren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnon teurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben hätte bezahlen müssen: und wir würden aufhören, über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Übel scheint, als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei Quintus Calaber.[2])...

Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht, als Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen

---

[1]) De Poetica cap. V.
[2]) Paralipom. lib. I v. 720—775.

den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kommt es, daß jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erweckt, als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre:[1])

5 Natur, du meine Göttin! Deiner Satzung
Gehorch ich einzig. Weshalb sollt' ich dulden
Die Plagen der Gewohnheit, und gestatten,
Daß mich der Völker Eigensinn enterbt,
Weil ich ein zwölf, ein vierzehn Mond' erschien
10 Nach meinem Bruder? — Was, Bastard? weshalb unecht?
Wenn meiner Glieder Maß so stark gefügt,
Mein Sinn so frei, so adlig meine Züge
Als einer Ehgemahlin Frucht? . . . .

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines
15 Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester sagen:[2])

Doch ich, zu Possenspielen nicht gemacht,
Noch um zu buhlen mit verliebten Spiegeln;
Ich, roh geprägt, entblößt von Liebesmajestät,
20 Vor leicht sich drehenden Nymphen mich zu brüsten;
Ich, um dies schöne Ebenmaß verkürzt,
Von der Natur um Bildung falsch betrogen,
Entstellt, verwahrlost, vor der Zeit gesandt
In diese Welt des Atmens, halb kaum fertig
25 Gemacht, und zwar so lahm und ungeziemend,
Daß Hunde bellen, hink' ich wo vorbei; —
Ich nun, in dieser schlaffen Friedenszeit,
Weiß keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
Als meinen Schatten in der Sonne spähn
30 Und meine eigne Mißgestalt erörtern.
Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
Kann kürzen diese wohlbesagten Tage,
Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden!

so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel, in einer Gestalt,
35 die der Teufel allein haben sollte.

[1]) King Lear Act I Scene VI.
[2]) The Life and Death of Richard III Act I Scene I.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen; welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnt?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener gehören ihr alle sichtbaren Gegenstände 5 zu; als diese schränkt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter[1]) hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstellungen 10 der Furcht“, sagt er, „der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids usw. können nur Unlust erregen, insoweit wir das Übel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöst werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber er- 15 folgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemüte also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verrät? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das 20 Übel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung.“

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidigt unser Gesicht, widersteht unserm Geschmack 25 an Ordnung und Übereinstimmung und erweckt Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen: und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häß- 30 lichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhört, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahieren, und uns blos an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Überlegung unterbrochen, wie übel die Kunst 35 angewendet worden, und diese Überlegung wird selten verfehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

---

[1]) Briefe, die neueste Literatur betreffend. T. V. S. 102.

Aristoteles gibt eine andere Ursache an,[1]) warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Ab-
5 bildung lernen können, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folgt, zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegen-
10 stande, über welchen sie befriedigt wird, nur zufällig; das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäf-
15 tigung, welche uns die Bemerkung der Ähnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir
20 nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibt. Nach den Beispielen, welche Aristoteles gibt, zu urteilen, scheint es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind
25 reißende Tiere und Leichname. Reißende Tiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieser Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöst wird. So auch mit den Leichnamen: das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an
30 unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verliert jenes Mitleid durch die Überzeugung von dem Betrug das Schneidende, und von dieser fatalen[a]) Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder
35 gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr Wünschenswürdiges als Schreckliches darin zu bemerken glauben.

---

[1]) De Poetica cap. IV.

[a]) vom Verhängnis bestimmten. Fatale Erinnerung heißt also zusammen soviel, wie Erinnerung an das gemeinsame Schicksal, den Tod.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und für sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, sein kann; so käme es 5 noch darauf an, ob sie ihr nicht, ebensowohl wie der Poesie, als Zusatz, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen? 10

Ich will es nicht wagen, so geradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann, besonders wenn eine Affektation[a]) nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist ebenso unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der 15 Natur, also auch im Gemälde Schrecken erweckt, und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anziehungskraft[b]) und Vergnügen erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demungeachtet sich 20 die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerkt, verliert die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer koexistierenden Teile in sukzessive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie hört von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann 25 sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen und wirkt nicht viel schwächer als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; 30 die unangenehme Empfindung gewinnt die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge blos abscheulich. Nicht anders geht es mit der schädlichen Häßlichkeit: das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück. 35

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch recht, sie aus

---

a) Bestreben, Sucht, gekünsteltes und geziertes Verlangen.
b) L.: Anzüglichkeit und Vergnügung.

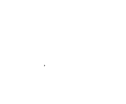
dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke dieser Meinung ist.[1]) Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläufiger darüber zu erklären.

---

[1]) Klotzii Epistolae Homericae p. 38 et seq.

(Kap. XXV—XXIX werden nach Lessings eigener Erklärung über eine verbesserte Ausgabe seines Laokoon unterdrückt.)

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.


denen
nach

Die babylonische Geisteskultur in ihren Beziehungen zur Kulturentwicklung der Menschheit. Von Prof. Dr. H. WINCKLER in Berlin. 8. IV u. 152 S. geh. M. 1.—, in Originalleinenband M. 1,25.

Verfasser stellt die babylonische Kultur in den Mittelpunkt orientalischer Kulturentwicklung und untersucht, wie diese nach allen Seiten ausstrahlte und zur Bildung einer einheitlichen Weltanschauung und Wissenschaft beigetragen hat. Astronomie, Maße und Gewichte, Zeitrechnung, Mythologie und Mythus, Kult der Götter etc. werden geschildert und die Entwicklung der bibl. Religion in ihren Beziehungen zum Kulturleben des Orients dargelegt.

Die Poesie des alten Testaments. Von Univ.-Prof. Dr. phil. et theol. E. KÖNIG in Bonn. 8. IV u. 164 S. geh. M. 1.—, geb. M. 1.25.

Unter vergleichender Heranziehung der arabischen und babylonischen Literatur wird hier die althebräische Dichtung nach Form und Inhalt eingehend untersucht, psychologisch und ästhetisch analysiert und so nach den Gesichtspunkten der allgemeinen Poetik dargestellt.

Die Deutsche Reichsverfassung. Von Geh. Rat Prof. Dr. PH. ZORN in Bonn. 8. IV u. 120 S. geh. M. 1.—, in Originalleinenband M. 1,25.

Die Aufgabe, die sich der Verfasser gestellt hat geht dahin, die Grundzüge des deutschen Reichsstaatsrechtes darzustellen. Im ersten Kapitel wird die deutsche Staatsentwicklung der Neuzeit in den Rahmen der preußischen, deutschen und Weltgeschichte, unter vergleichender Heranziehung der Staatsentwicklung der anderen europäischen Kulturvölker, eingefügt. Ein zweites Kapitel erbringt den Nachweis, daß das heutige Deutsche Reich nicht ein lösbares Vertragsverhältnis unter Staaten, wie der alte Deutsche Bund darstellt, woran sich im dritten Kapitel der positive Nachweis des Staatscharakters des Reiches anschließt. Das vierte Kapitel gibt sodann die Darstellung der Organisation des Reiches in Kaisertum, Bundesrat, Reichstag und Reichsbehörden. Soweit als tunlich sind hierbei stets die Verfassungsbestimmungen behufs eigener Nachprüfung des Gedankenganges durch den Leser mitgeteilt.

Der Sagenkreis der Nibelungen. Von Prof. Dr. G. HOLZ in Leipzig. 8. IV u. 128 S. geh. M. 1.—, in Originalleinenband M. 1.25.

Verfasser behandelt die über die ganze germanische Welt des Mittelalters, besonders über Deutschland und Skandinavien verbreiteten, vielbesungenen Erzählungen von Siegfrieds Heldentum und Tod, sowie von dem ruhmreichen Untergange des Burgundervolkes durch die Hunnen. Entstehung und Weiterbildung der Sage werden geschildert, ein Einblick in die Quellen gewährt, die nordische wie germanische Überlieferung auf Form und Inhalt untersucht. Durch Gegenüberstellung dieser verschiedenen Überlieferungen, insbesondere in den Liedern der Edda und im Epos von „der nibelungen not" wird die Sage auf ihre älteste Gestalt zurückgeführt und ihre geschichtlich-mythische Grundlage aufgezeigt. Die letzten Abschnitte behandeln die Entwicklung der Sage in der Literatur, sowie die an die verschiedenen Formen der Überlieferung anknüpfenden Streitfragen und ihre Lösung.


Stanford University Libraries
3 6105 013 390 229


Digitized by Google

